

O *Manguebeat* como Política de Representação

Nara Aragão Fonseca

Resumo

O *Manguebeat* aponta para uma nova política de representação, onde se negociam espaços através de processos de desencaixe. Essa estratégia possibilita o questionamento das metanarrativas e, através da desidentificação, propõe novas maneiras de articular identidades periféricas. Essa estratégia, porém, limita-se ao campo da representação.

Palavras-chave

Identidades; Representação; *Manguebeat*

Introdução

A década de 90 em Recife presenciou o surgimento de uma nova maneira de ver a cultura local, através do estabelecimento da chamada cena mangue. Articulando centro e periferia e relacionando de uma nova forma cultura popular e cultura pop, o conceito *manguebeat* que começou na música e depois passou a influenciar outros setores da cultura, teve projeção inédita.

O sucesso e a difusão da cena começou com os primeiros shows das bandas Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A e ganhou importância com o reconhecimento na mídia, com shows em grandes centros do país (São Paulo e Rio de Janeiro) e do mundo (Europa, Estados Unidos) e com eventos de contato direto com o público local em festivais como o Abril pro Rock.

Antes de se transformar em “cena”, o mangue era apenas a tradução da inquietude de um grupo de jovens que queriam ver a cidade sair do marasmo cultural em que se encontrava e achava que para isso era necessário falar das mazelas de uma cidade periférica em plena globalização.

Abalando as Estruturas de Poder

Do início à metade do século XX, pode-se perceber na cultura ocidental em geral os reflexos de uma relação de poder diretamente associada ao projeto moderno. Na cultura oficial só é assimilada a manifestação cultural incorporada por um discurso legitimador. Nesse momento, o conhecimento e a expressão se especializam e a arte e a cultura como um todo passam a circular apenas no circuito dos *iniciados* – os próprios artistas, os críticos, os pensadores. Com a produção cultural dependendo da legitimação dessa *intelligentsia*, as relações de poder se fortalecem e acentuam a marginalização das culturas periféricas. O pensamento moderno expressa um esforço pela universalidade em seu discurso, que reflete um ímpeto de progresso industrial e expansão global de mercados e isso proporciona visões fetichizadas das periferias que serviriam às necessidades legitimadoras do discurso dominante, inibindo as possibilidades de auto-representação dos indivíduos aí inseridos.

A fase posterior, de uma tendência pós-moderna, é marcada por uma tentativa de explorar o poder em representação, dando ênfase às margens. De algumas décadas para cá, têm surgido sinais dessa nova ordem, o que, segundo Giddens, seria uma acentuação ou radicalização das conseqüências da modernidade.¹ A teoria pós-moderna vai trazer questionar a capacidade de uma linguagem ou discurso de produzir verdades. Para Giddens, “a desorientação que se expressa na sensação de que não se pode obter conhecimento sistemático sobre a organização social (...) resulta, em primeiro lugar, da sensação de que muitos de nós temos sido apanhados num universo de eventos que não compreendemos plenamente, e que parecem em grande parte estar fora de nosso controle”. (GIDDENS: 1991, p.12) A partir dessa incerteza com relação a uma narrativa que nos insira na história (uma metanarrativa), desenvolve-se o ataque à política de representação moderna no discurso cultural. São críticas às estruturas de poder envolvidas na representação, com ênfase na articulação das margens ou do que é projetado como marginal. Steven Connor fala inclusive de uma acentuação dessa ênfase nas margens até o ponto de alguns teóricos como Gayatri Spivak e Homi Bhabha questionarem esse modelo como reprodução

¹ GIDDENS: 1991, p. 13

de modelos colonialistas de pensamento. Eram os *Subaltern Studies*, corrente que parte de uma nova conceituação do termo "subalterno". Este termo remonta a Gramsci, que denomina como "subalterno" os pertencentes às classes oprimidas, como uma forma de substituir o termo marxista "proletariado". Alguns novos teóricos, a partir da conceituação de Gramsci que, diferentemente do termo anterior, pressupõe subordinação, submissão, começaram a perceber que as formas de opressão estão além da classe e da condição econômica e que também há opressão com bases culturais, étnicas. Assim, como uma complementação ao conceito gramsciano e à teoria marxista, o conceito de subalterno foi ampliado. Para Spivak, o subalterno é aquele que não é representado, inclusive na representação que se propõe dar a ele, porque, a partir do momento em que é representado, ele já é inserido em um discurso e perde o caráter de subalternidade.² Gramsci considera a cultura subalterna essencialmente folclórica, espontânea, fundada no senso comum mais que uma concepção científica do mundo.³ Os *Subaltern Studies* vão questionar se essa cultura seria mesmo subalterna ou apenas uma das estratégias de sua incorporação no discurso hegemônico, que serviria a interesses da cultura dominante. A partir desse posicionamento, passam a se desenvolver novos esforços na tentativa de articular as classes subalternas em torno de suas estratégias de representação.

E é como crítica às estruturas de poder da representação e tentativa de articulação das classes subalternas que tem se desenvolvido a produção cultural no estado de Pernambuco nas últimas décadas. Hoje, pode-se sentir uma tendência do discurso dominante de incorporar setores marginalizados antes não representados ou cujas representações se restringiam a círculos fechados, mas isso só aconteceu depois de muito tempo em que a cultura do estado passou por fases consecutivas de negação da cultura urbana periférica.

Tendências Conservadoras

² BEVERLEY: 1999, p. 102

³ Ibid., p. 105/106

Pernambuco reagiu ao modernismo com estratégias culturais que buscavam preservar a “pureza” da cultura pernambucana. Durante quase todo o século XX a produção cultural estava voltada para dentro. Valorizando e preservando as raízes da cultura nordestina, o estado passou por um longo período com poucas mudanças. As principais tendências que surgiram durante este período foram o Regionalismo e o movimento Armorial.

O Regionalismo surgiu no início do século com intenção de desenvolver o sentimento de unidade do Nordeste dentro dos novos valores modernistas, pregando a conservação dos valores tradicionais. Essa tendência sempre foi alimentada (e até hoje, em parte o é) pelas políticas oficiais de incentivo à produção cultural no estado. Em torno da intenção de unificação, se aglomeravam diversos intelectuais que acreditavam no Regionalismo como uma maneira de não perder de vista as raízes culturais em meio às tendências modernistas. Durante o Congresso Regionalista de Recife, em 1926, especificamente voltado para essa discussão, os regionalistas publicaram o Manifesto Regionalista, escrito por Gilberto Freyre, que convocava os nordestinos a resgatar os valores nativos tradicionais e a cultura local nas suas diversas manifestações, contra o que ele chama de “mau cosmopolitismo e falso modernismo”:

Donde a necessidade deste Congresso de Regionalismo definir-se a favor de valores assim negligenciados (...) por brasileiros a quem a consciência regional e o sentido tradicional do Brasil vêm desaparecendo sob uma onda de mau cosmopolitismo e de falso modernismo. É todo o conjunto da cultura regional que precisa ser defendido e desenvolvido. (FREYRE: 1952, p.78)

As idéias regionalistas tomaram forma em uma produção literária comprometida com a problemática nordestina, e tiveram como fruto diversas obras até hoje consideradas importantes, como os livros de Gilberto Freyre, Rachel de Queiroz e José Lins do Rego. Depois disso, a única manifestação de grande relevância e influência foi o Movimento Armorial, lançado oficialmente em Recife na década de 70, e que pretendia produzir arte erudita a partir da cultura popular. Influenciado pelo Regionalismo, pregava a preservação da cultura popular “pura” e via o

consumo da cultura pop (principalmente americana) como colonização cultural. Com o desenvolvimento da produção cultural nesses moldes, de apropriação de elementos da cultura popular em roupagem erudita para o consumo de classes intelectualizadas, as periferias urbanas só surgiam em uma visão excessivamente romantizada. Além disso, as gerações mais novas não se sentiam representadas, pois sua convivência com a cultura pop estava sendo ignorada. O discurso armorial, liderado pelo discurso de Ariano Suassuna, reforçava a crença de que, qualquer referência vinda de uma cultura de massas, tinha caráter alienante.

Amarrada a essas tendências durante tanto tempo, a movimentação cultural em Recife passou por um marasmo criativo de muitos anos. As estratégias culturais se baseavam no resgate e conservação de coisas que já existiam. Alguns grupos musicais que foram além disso, limitavam-se a “copiar” ou “imitar” a música pop americana ou britânica. Isso foi causando um crescente incômodo em alguns setores culturais pela carência de criação e inclusão. A vontade de dar esse passo à frente, de se fazer representar através de coisas novas, propiciou uma movimentação na cultura jovem urbana recifense, que foi o que resultou na publicação do 1º “manifesto” mangue, iniciativa de jovens que cresceram vendo TV e cinema e ouvindo rádio, numa época em que as informações (discos, livros, vídeos) começavam a circular com mais facilidade. Para eles, a estratégia de representação passava pela referência à cultura de massas globalizada que foi parte de sua formação. Logo, o contexto de surgimento da cena mangue é um ambiente em que a produção artística e cultural em geral sofre constante influência dos meios de comunicação de massa e da globalização.

Novas Articulações

No final do século XX, na década de 90 em Recife, vimos surgir uma cena cultural com inédita repercussão no resto do país e até fora dele. A partir da música e de uma atitude que refletia a diversidade de referências culturais típicas da contemporaneidade, a nova produção ganhou projeção na mídia e gerou muita identificação com um público consumidor de cultura de várias classes. Assim surgia o *manguebeat*, que iria depois influenciar a

produção cultural em várias outras áreas além da música. A nova movimentação envolvia, originalmente, motivação política e contestação. O *manguebeat* surgiu no Recife nos primeiros anos da década de 90. Segundo a descrição de Renato L, um dos "mentores" do *manguebeat*, "trabalhando em cooperativa, duas bandas desconhecidas, Chico Science e Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, juntaram-se a alguns jornalistas, designers e desempregados, para tentar criar uma cena artística capaz de quebrar o marasmo que dominava a vida local. O termo é inspirado nos manguezais, a vegetação que dominava boa parte da área sob a qual foi construído o Recife. A idéia era gerar uma cena tão rica e diversificada quanto esse ecossistema, de modo a abranger toda a complexidade embutida potencialmente na vida de uma cidade grande."⁴

O *Manguebeat* também teve seu manifesto. Em março de 1992 foi publicado na imprensa local o manifesto mangue, que expressava a insatisfação da classe cultural da época com a ordem vigente. O manifesto consistia de um *release* que foi elaborado pelos participantes dos grupos que iniciaram o *manguebeat* e enviado a toda a grande imprensa local, em que estes jovens reivindicavam que a cena cultural saísse do marasmo em que se encontrava e abrisse os olhos para o potencial que havia ali. Segundo o manifesto, com a riqueza da cultura local e com a bagagem de referências que se tinha, havia um potencial latente, esperando por um primeiro impulso para tirar a cena da inércia cultural e política em que se encontrava. Foi essa motivação política, contestatória, que impulsionou os músicos a se unir e produzir. E as opções estéticas adotadas são consequência desta atitude. Assim, não era só pela afinidade ou gosto que as músicas tinham elementos regionais e referências pop globais. Essa era uma maneira de também mostrar que era necessário se abrir para um diálogo com as influências externas e de se abrir para dar voz a essa complexidade de que fala Renato L., sem negar as origens culturais. Essa era uma maneira de afrontar as tendências culturais que reinavam há vários anos em Pernambuco como o movimento Armorial e o Regionalismo.

Aliás, é dessa paixão pelo funk, o primeiro amor consciente de Chico (Science) no mundo da música, que veio a valorização da batida, do ritmo, a grande

⁴ LINS: 2004

contribuição dos negros para a música popular do século XX. Surgiu daí o impulso primordial que vai levar uma Nação Zumbi a redescobrir o côco, o maracatu e outros ritmos locais. É o *groove* do Maracatu que vai chamar a atenção da banda, e não uma suposta necessidade de se preservar a cultura popular.

Nesse ponto, as diferenças entre o Manguê e o movimento Armorial são intransponíveis. A tentação de colocar numa espécie de solução em formol as manifestações populares nunca fez parte de nossos planos. Muito pelo contrário, a idéia era dar condições para que elas pudessem dialogar com o mundo contemporâneo, fertilizando-se no processo e assim voltando à vida. (LINS: 2004)

Influenciados por ideais de justiça social e liberdade, os idealizadores do *manguêbeat* valorizavam as qualidades das periferias e as referências dos meios de comunicação de massa, pela possibilidade de diálogo com outras culturas – ou com uma cultura globalizada, reforçando a presença cultural internacional.

A gente havia se apaixonado por música via movimentos que enfatizavam o coletivo e o faça-você-mesmo, coisas comuns ao Punk e ao Hip Hop. E ainda se lia sobre a *acid-house*, outra *trip* envolvendo esforço em conjunto. Daí veio a idéia de criar uma “cena”, uma palavra que permitia a integração orgânica entre nossas diferentes atividades e gostos e que era pouco usada no Brasil. Acho que numa desprezível meia-hora surgiram os esboços de quase todos os conceitos básicos do Manguê.(LINS: 2004)

Através da apropriação de valores e representações da periferia por ela mesma, a cena manguê expressava sua recusa às metanarrativas, afirmando a diferença e trazendo elementos de uma cultura global que se misturam com elementos da cultura popular local, da cultura pop e da cultura erudita. E o que permite que essa mistura aconteça é o processo de “desencaixe” mencionado por Giddens, através da criação de fichas simbólicas que circulam desvinculadas de uma conjuntura específica. É através de fichas simbólicas que o *manguêbeat* incorpora esses elementos.

Mas a periferia não estava silenciada esse tempo todo. Havia esforços de vários lados que, porém, isolados, não conseguiam atingir o sucesso na

grande mídia e com o público. Assim foi, por exemplo, com as bandas de *hip hop* e *hard core* do Alto José do Pinho, morro do subúrbio recifense. Grupos que tocavam há muito tempo, mas não conseguiam sair de suas comunidades. A partir da movimentação em torno da cena mangue, a mídia em geral voltou-se mais para o que esses grupos marginalizados tinham a dizer. E foi com a divulgação que o público foi se ampliando e as bandas crescendo, chegando até a influenciar outras estratégias culturais na comunidade com a intenção de mudar a situação social, como oficinas de música com jovens, grupos de grafiteiros, rádio comunitária, etc. Foi no Alto José do Pinho que surgiram as bandas Devotos do Ódio e Faces do Subúrbio, que criaram fama e vieram a se tornar referências depois.

Não foi só a novidade que fez com que a cena mangue alcançasse o sucesso que alcançou. A maneira de se posicionar e de manifestar sua insatisfação com a situação cultural da cidade estimulou uma reflexão geral sobre o papel da cultura pós-moderna nessa cena.

E essa atitude com relação às margens vai tentar se legitimar por oposição ao estabelecido, assumindo a forma do que Steven Connor chama de "desidentificação". Baseado na obra de Michel Pêcheux, Connor afirma que há três reações possíveis ao poder das instituições: a identificação, que seria a vida nos termos dessas instituições, a "contra-identificação", que seria a reversão dos termos de seu discurso, porém dentro da mesma lógica da estrutura dominante de idéias e a "desidentificação", que é uma reação tipicamente pós-moderna ao poder das instituições, dos discursos ou das estruturas de conhecimento. A "desidentificação", no caso da cena mangue, se dava a partir da incorporação de elementos da cultura de massas e de sua relação com o marginal, o periférico. Isso desmantelava toda a estrutura anteriormente estabelecida, não porque se opunha diretamente a ela, mas porque vinha propondo uma nova ordem, uma nova forma de estruturação.

Pode-se considerar também esta como sendo uma característica intrínseca do rock, pós-moderno por natureza (como afirma Connor⁵). O rock'n roll surge em consonância com a visão pós-moderna de mundo. Para o rock, não existem regras nem um objetivo claro a ser cumprido, a não ser a própria satisfação instintiva imediata. E também não há regras para

⁵ CONNOR: 1996, p. 149

inclusão – o rock é como um imenso buraco negro em que novas formas são incorporadas com muita facilidade, que admite sucessivas reciclagens, retomadas, releituras, retornos e versões *cover*.

Assim como o rock da maneira como surgiu, as manifestações da cena mangue abalavam a crença no culto à originalidade total (a crença num começo absolutamente novo), com a subversão das idéias de origem e originalidade. Não que o discurso agora seja baseado na cópia, mas sim na transformação. Essa, aliás, seria a palavra-chave, embutida no que poderia ser a máxima dessa tendência: "*nada se cria, tudo se transforma*".

Teixeira Coelho consegue localizar essa transformação pós-moderna através das relações entre arte e cultura de massa:

À medida que o século (XX) avança, *tudo* – da publicidade à moda, do projeto de máquinas ao trato corporal – vai incorporando, se não o processo da arte, pelo menos as aparências formais da arte. (...) Até que, num dado instante, as pessoas passaram a ver os comerciais e não os filmes ou shows: havia "mais arte" no comercial (na realidade, a arte do novo tempo era o comercial). Num segundo momento, definiu-se uma estética da publicidade (...) e num terceiro, a arte, ou algo semelhante a isso, começou a seguir as propostas dessa outra "arte", a publicidade. O círculo se fechou, a cobra mordeu o rabo. Nesse momento, entra em cena a pós-modernidade. (COELHO: 1995, p. 33)

E é no momento em que "a cobra morde o rabo", que a arte bebe da publicidade e qualquer forma de representação bebe de outra. É aí que o mangue bebe na cultura de massas em outros estilos musicais e que outros setores da cultura vêm beber na cena mangue, como a moda, a literatura, as artes plásticas e o cinema, no que Jameson considera uma característica fundamental pós-moderna: o apagamento da antiga fronteira entre a alta cultura e a cultura de massa.⁶

Os músicos da cena mangue vinham propor transformação no samba, no maracatu, na música pop, no hip hop, no punk, e, sendo mais geral, no rock propriamente dito. A banda Nação Zumbi, por exemplo, retrabalhava o rock dos anos 60, mas incorporando elementos de soul, funk e hip hop. A partir da incorporação da música eletrônica e *sampling*, todo estilo pode ser

⁶ JAMESON, 1996

fragmentado, reutilizado, reciclado. É uma fonte que nunca se esgota – a música pós-moderna pode viver às custas de si mesma, de suas próprias formas, de sua própria história. Connor fala sobre esses princípios de articulação e reciclagem na música pós-moderna:

A maioria dos relatos ou celebrações do rock ou da música popular pós-modernos enfatiza dois fatores relacionados: em primeiro lugar, sua capacidade de articular identidades culturais alternativas ou plurais de grupos pertencentes à margem das culturas nacionais ou dominantes; e, em segundo (com frequência, mas não invariavelmente, vinculado com o primeiro ponto), a celebração dos princípios da paródia, do pastiche, da multiplicidade estilística e da mobilidade genérica. (Connor: 1995, p. 151)

As fichas simbólicas então, totalmente desencaixadas, vão circular num turbilhão cada vez mais rápido. A partir desse *mix* de referências, vão surgir novas formas de identificação bem mais complexas. O sujeito periférico ganha voz porque passa a fazer parte da mesma teia global em que se constrói o discurso hegemônico. Ou seja, as estratégias de negociação de espaços encampadas pelo *Manguebeat* propõem novas maneiras de articulação que, porém, limitam-se ao campo da representação.

Referências Bibliográficas

Livros

BEVERLY, John. **Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory.** Durham / London: Duke University Press, 1999

COELHO, Teixeira. **Moderno Pós-moderno.** São Paulo: Iluminuras, 1995.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-moderna. Introdução às Teorias do Contemporâneo.** São Paulo: Edições Loyola, 1993

FREYRE, Gilberto. **Manifesto Regionalista de 1926.** Recife: Região, 1952

GIDDENS, Anthony. **As Conseqüências da Modernidade.** São Paulo: Editora UNESP, 1991

JAMESON, Frederic. **Pós-modernismo ou a Lógica Cultural do Capitalismo Tardio.** São Paulo: Editora Ática, 1996

Internet

LINS, Renato. "Mangue Beat – Breve Histórico do seu Nascimento" no site **A Maré Encheu**, disponível na Internet. URL: <http://carlota.cesar.org.br/mabuse/newstorm.notitia.apresentacao.ServletDeSecao?codigoDaSecao=683&dataDoJornal=atual>. Acesso em 20/09/2004

LINS, Renato. "Arqueologia do Mangue. As Primeiras horas do Mangue e seu desenvolvimento" no site **Manguetronic**. Disponível na Internet. URL: www.manguetronic.com.br. Acesso em 20/09/2004